

ISSN: 1576-7914

CÁNDIDO MARÍA TRIGUEROS, TRADUCTOR DE METASTASIO Y SU VERSIÓN CASTELLANA INÉDITA DE *ENDIMIONE**

*Cándido María Trigueros as Metastasio Translator and his
Unpublished Spanish Translation of Endimion*

Cristina BARBOLANI

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 30/10/2006

Fecha de aceptación definitiva: 21/12/2006

RESUMEN: Este artículo analiza la traducción castellana que realizó Cándido María Trigueros en 1775-1776 de la serenata *Endimione* de Pietro Metastasio (1720-1721), muestra palpable de la preferencia del siglo XVIII por la poesía pastoril. La admiración del erudito traductor hacia el afamado poeta italiano, cuya producción conoce perfectamente, corre pareja con la indudable afinidad ideológica entre ambos, de signo marcadamente moderado dentro del Siglo de las Luces. La versión, manuscrita, se estudia también desde la perspectiva paratextual, lo que permite aclarar los procesos de transformación voluntaria —entre ellos, la eliminación de la música— aportados por Trigueros en función de otro público, pero también en aras de otro gusto y de otro concepto del teatro. El cotejo puntual de los fragmentos más significativos confirma los datos recabados del análisis del paratexto. Asimismo queda evidente que persiste, tanto en el texto original como en el traducido, la presencia sugestiva del *Aminta* de Tasso.

Palabras clave: traducción, literatura comparada, paratexto, Ilustración, Tasso.

* Este trabajo forma parte del Proyecto del MEC nº HUM2005-00042, titulado *Texto y paratexto en las traducciones españolas de la Literatura italiana (Elaboración de un Hipertexto de las traducciones literarias al castellano y al catalán 1300-1939)* realizado por un equipo de investigadores dirigido y coordinado por María de las Nieves Muñiz Muñiz.

ABSTRACT: This article analyses Cándido María Trigueros' 1775-1776 Spanish translation of the serenade *Endimione* written by Pietro Metastasio (1720-1721), a clear sign of the 18th century preference for pastoral poetry. The learned translator's admiration for the renowned Italian poet, whose production he knew very well, is paralleled by the indubitable ideological affinity between them, with a clearly moderate tendency within the Age of Enlightenment. The handwritten version is also studied from a paratextual standpoint. This provides the opportunity to clarify the voluntary transformation processes – the elimination of the music, among others – which Trigueros contributes in accordance with a different readership, as well as a different taste and concept of theatre. The comparison of the most significant fragments confirms the data obtained through the analysis of the paratext. It also proves that both the original text and the translation reveal a suggestive presence of Tasso's *Aminta*.

Key words: translation, comparative literature, paratext, Enlightenment, Tasso.

1. PIETRO METASTASIO Y CÁNDIDO MARÍA TRIGUEROS

El mito más difundido acerca de Endimión, que concierne a los amores nocturnos de este pastor o cazador con la diosa Diana¹, encaja dentro de la preferencia por los temas pastoriles propia de la poesía europea del siglo XVIII. Pietro Metastasio recogió el mito en su serenata *Endimione*, compuesta en Nápoles en 1720 (no es seguro que la pusiera en música Domenico Scarlatti) y editada el año siguiente² para la celebración festiva de una boda ilustre³, dedicándosela en esa ocasión a la hermana del novio, Marianna Pignatelli, dama de compañía de la emperatriz

1. El dúplice aspecto del mito queda bien resumido en FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ GALIANO, Emilio y LÓPEZ MELERO, Raquel. *Diccionario de la Mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, T. I, p. 205: «La famosa leyenda de Endimión está localizada a la vez en Élide y Caria, sin que se pueda determinar cuál es la originaria. Pasaba por ser un hijo de Cálice y Etlio, nieto por lo tanto de Zeus, o bien hijo del propio dios. Reinó en Élide después de haber destronado a Clímeno. Le sucedió en el trono su hijo Epeo, quizá porque en una carrera corrió más de prisa que sus hermanos Peón y Etolo, condición que habría puesto su padre al morir. Su esposa era una náyade, aunque otras versiones dan el nombre de Ifianasa, Hiperipa o Cromia. Hija suya era Pisa.

En su leyenda más caracterizada, sin embargo, es Endimión un pastor de gran belleza que inspiró un profundo amor a Selene, a quien se unió en una gruta del monte Latmo. Como Selene consiguió para él que Zeus cumpliera un deseo suyo, Endimión pidió permanecer eternamente joven, dormido en un sueño perpetuo, aunque con los ojos abiertos para poder ver a su amante. Selene, todas las noches, se acostaba dulcemente junto a Endimión, que, según algunos, le dio cincuenta hijas».

2. Para la diferencia de un año entre la composición (1720) y la publicación (Nápoles, Domenico Antonio y Nicola Parrino, 1721) véase BRUNELLI, Bruno. Cronologia della vita e delle opere di Pietro Metastasio. En METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere*. Milano: Mondadori, 1953, vol. I, p. XLV. Del segundo volumen de esta edición citamos siempre el *Endimione* de Metastasio.

3. En 1721 se celebró la boda entre don Antonio Pignatelli marqués de San Vincenzo, duque de Belriguardo y príncipe de Belmonte con doña Anna Francesca Pinelli di Sangro de los duques de Acerenza.

en Viena. La dedicatoria parece toda una premonición, pues sabemos que aquella dama significaría mucho en la biografía posterior de Metastasio⁴; asimismo en esta fiesta teatral se pueden observar en estado embrionario todos y cada uno de los elementos que prevalecerían a lo largo de su dilatada carrera de escritor de fama europea. Fama debida, como se sabe, al éxito con que desempeñó durante más de medio siglo (de 1730 a 1782, fecha de la muerte) el importante cargo de poeta cesáreo en la corte imperial, donde nombres prestigiosos como Hasse, Gluck o Mozart pusieron en música sus apreciados dramas.

Ahora bien, en la fecha en que compuso *Endimione*, Metastasio quedaba lejos aún de aquellos triunfos apoteósicos y acababa de formarse bajo la tutela de su exigente mentor Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), del que había heredado la biblioteca y los bienes dos años antes. Y, efectivamente, en esta serenata del poeta precoz aparecen rasgos propios de su severa educación graviniana y cartesiana⁵; se atisban, sin embargo, también los más auténticos de su vena original, en especial cierta transgresión del canon clasicista⁶ a favor de una musicalidad seductora. En este orden de cosas es posible reconocer en *Endimione* el trasfondo del *Aminta* de Torquato Tasso, y no sólo desde el punto de vista de la morfosintaxis, del estilo, de la variedad métrica⁷. El propio tratamiento de la fábula es muy semejante: se trata de un drama en miniatura,

4. Marianna Pignatelli, condesa de Altham, en la etapa vienesa del poeta le apoyó en la corte, le acompañó en varios de sus viajes, le hospedó a menudo en sus posesiones y le consoló en momentos difíciles como la muerte de la «primera Marianna» (la actriz Marianna Bulgarelli); la relación entre ambos dio lugar a habladurías como la de un casamiento secreto, que Metastasio desmintió. La dama murió en 1755.

5. El cartesianismo fue asimilado por Metastasio a través del filósofo calabrés Gregorio Caloprese, primo de Gravina, quien le educó en su adolescencia (hacia 1712-1713, Metastasio tenía 14-16 años). En cuanto a los frutos artísticos de esta formación en la obra del poeta, los enumera así Walter Binni: «Lezione essenziale di cui egli conserverà alcune esigenze fondamentali: quella dell'organicità della favola, quella di una destinazione didascalica e di inserimento dell'opera poetica in una direzione di moralità (arie sentenziose), quella del componimento complesso, capace di svolgimento di favola contro la misura avara del sonettismo, quella di un linguaggio perspicuo e nitido, filtrato attraverso l'esemplarità dei classici; quella infine di tradurre idee chiare e distinte in immagini altrettanto chiare e distinte». Citamos de BINNI, Walter. Pietro Metastasio. En CECCHI, Emilio-SAPEGNO, Natalino. *Storia della Letteratura italiana*. vol. VI. *Il Settecento letterario*. Milano: Garzanti 1968, pp. 480-481.

6. Ya hemos considerado esta transgresión del clasicismo en la etapa inicial de Metastasio a propósito de la *Didone*, cfr. BARBOLANI, Cristina. La imagen italiana de Dido en el siglo XVIII español: dos botones de muestra. En *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces, Actas del Coloquio internacional Unidad y diversidad en el mundo hispánico en el siglo XVIII*, Madrid: Ed. Complutense, 1997, pp. 449-461.

7. No hemos podido acceder al estudio de PENNACCHIETTI, Berenice. Le pastorali del Tasso e del Guarini e la prima maniera di P. Metastasio. En *Studi di letteratura italiana*, XI, 1915; pero un breve control personal sobre los textos detecta fácilmente los ecos de la *favola boscareccia* tassiana; por ej. la exhortación inicial de los vv. 15-16 «Lascia, lascia le piume/neghittosa che sei» recuerda el *leit-motif* de *Aminta* «Cangia, cangia consiglio/pazzarella che sei», o la evocación de la ninfa Nice contemplando su imagen reflejada en el agua cristalina, como indicio de enamoramiento (Parte I, escena 1, vv. 33-35) está inspirada en *Aminta*, acto II, escena 2, donde Dafne así describe a Silvia, considerándola sensible al amor, por ese gesto; y otras analogías *passim*.

con falsas noticias de muerte y equívocos urdidos por un *Amore* travieso y travestido en hábito rústico («Amore in abito di cacciatore, sotto nome d'Alceste» aclara el reparto inicial de papeles) que desde el principio se supone y se sabe vencedor. Así pues, Tasso (como ocurre con Marino) resulta ser un modelo desaconsejado por el tutor Gravina y, sin embargo, admirado por el aventajado pupilo y heredero Metastasio. El Tasso del *Aminta* (no así el del mundo heroico y fastuoso de la *Gerusalemme Liberata*)⁸ asoma intertextualmente en este *Endimione* como irrenunciable punto de arranque de una experiencia poética que acierta ya —y sabe que acierta, en la seguridad de conectar con el público— en su opción de gracia y ligereza.

Y en torno a esas cualidades formales, indiscutibles e indiscutidas, la crítica (en especial la italiana) ha elucubrado mucho, a partir de la condena de Metastasio como poeta cortesano y adulador (idea fija del *Risorgimento* romántico italiano, pero ya anticipada a finales del siglo XVIII por Alfieri)⁹; condena que, tal vez por su carácter excesivo y tajante, ha provocado una paulatina reconsideración de este autor, más serena y equitativa, a lo largo del siglo XX. Ha habido que separar y distinguir, de entrada, la valoración de la obra de la de su personalidad. Dentro de la obra total, distinguir la abundantísima producción 'de encargo', de los contados mayores aciertos poéticos inspirados en vivencias personales. Asimismo, en el ámbito de la cultura y del gusto dieciochescos, diferenciar la adhesión de Metastasio a la poética arcádica¹⁰ de su subrepticia transgresión, en aras de una tendencia más abierta, menos encerrada en su torre de marfil. Por último ('*last but not least*') la crítica se ha dedicado también a distinguir la alabanza a los poderosos (propia de su fácil poesía 'de ocasión') del asentimiento convencido a un sistema absolutista,

8. Como es sabido, la fortuna de Tasso a lo largo del tiempo oscila entre *Aminta* y la *Gerusalemme liberata*, decantándose abiertamente por la primera el siglo XVIII. El ejemplo de España queda ilustrado en ARCE, Joaquín. *Tasso y la poesía española*. Barcelona: Planeta, 1980. En cuanto al nombre de Tasso unido al de Marino en las obras de Metastasio hay un antiguo estudio que no hemos podido consultar: PENNACCHIETTI, Berenice. L'influsso del Tasso, del Guarini e del Marino nei melodrammi di P. Metastasio. *Studi di letteratura italiana*, XI, 1915.

9. ALFIERI, Vittorio. *Vita*, época III, cap. VIII, ed. de CATTANEO, Giulio. Milano: Garzanti, 1994, pp. 94-95: «Io avrei in quel soggiorno di Vienna potuto facilmente conoscere e praticare il celebre poeta Metastasio, nella di cui casa ogni giorno il nostro ministro, il degnissimo conte di Canale, passava di molte ore la sera in compagnia scelta di altri pochi letterati, dove si leggeva seralmente alcuno squarcio di classici o greci, o latini, o italiani. [...] quell'adunanza di letterati di libri classici mi pareva dover essere una fastidiosa brigata di pedanti. Si aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a Schönbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta e adulatoria, ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai né amicizia né familiarità con una Musa appigionata o venduta all'autorità dispositica da me sí caldamente abborrita».

10. La academia de la Arcadia, considerada la más temprana reacción al gusto barroco, fue fundada en Roma en 1690 por un grupo de literatos encabezado por Mario Crescimbeni (1663-1728) y Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), ya mencionado como tutor de Metastasio. Es sobradamente conocida y estudiada su importancia a nivel nacional (tuvo filiales en varias ciudades italianas) y europeo. Actualmente subsiste como institución prestigiosa con sede en Roma.

en el que al literato le correspondería la tarea de proponer en sus obras grandes ejemplos de dignidad y de virtud, encarnados en destacados personajes que rigen los destinos del mundo. Así ocurre en los dramas para música de Metastasio; y su rechazo de las ideas ilustradas, ya fuera de discusión por estar abundantemente documentado¹¹, se explica, no tanto con una actitud despreocupada y frívola, sino más bien con una precisa ideología conservadora defendida por el poeta a lo largo de su dilatada vida. Con esta interpretación coinciden sustancialmente los estudios punteros de Walter Binni, Claudio Varese y Luisa Sala di Felice¹².

Ahora bien, Ilustración y poesía metastasiana tampoco resultan términos incompatibles: conviene subrayar que los ilustrados europeos no despreciaron en absoluto a Metastasio, sino que lo exaltaron sobremedida reconociendo en él a un excelso poeta del corazón (tales los juicios de Baretti, Iriarte, Rousseau)¹³. Pero también es cierto que la poesía de la Ilustración abarcará una temática mucho más amplia, más crítica con la sociedad, y resuelta a cambiar el mundo más allá de los buenos consejos ofrecidos a los gobernantes. Los tres estudiosos del siglo XX que hemos mencionado matizan con detalles lo que aquí acabamos de resumir en una fórmula intencionadamente simple; no es nuestra intención extendernos en consideraciones ajenas al estudio puntual de la traducción española de la serenata *Endimione*.

Sin embargo, al centrarnos en lo textual y paratextual, no conviene olvidar el aspecto ideológico del autor, sobre todo porque ello puede contribuir a encajar al traductor, Cándido María Trigueros, en la 'Ilustración' española en los términos que precisa su mayor estudioso, Francisco Aguilar Piñal. Éste último, a través del análisis de un relato en prosa de Trigueros, detecta su alejamiento del optimismo ilustrado rousseauiano

Trigueros se aferra a este mundo tal cual es, sin veleidades éticas o políticas que sueñan con la transformación radical de la convivencia humana, buscando el paraíso aquí donde nunca se podrá encontrar¹⁴.

11. Sobre todo a través del Epistolario. Véase BINNI, Walter. Pietro Metastasio, cit., p. 469: «[...] passi dell'epistolario. In essi l'antilluminismo metastasiano prende due fondamentali direzioni: una di grave deplorazione contro i progressi dell'empietà e della licenza; l'altra di diagnosi satirica della più lata situazione di costume: come là dove denuncia il pericolo di fare educare la nobiltà viennese da precettori frivoli e liberi pensatori francesi, ovvero manifesta la sua antipatia per la filosofia del commercio, rivelandoci ancora una volta la sua fedeltà a ideali di tipo fisiocratico dell'epoca arcadica, e soprattutto il rimpianto del letterato arcade per l'abbandono della «bella letteratura» a favore dell'utilitarismo delle scienze e delle attività economiche e militari».

12. BINNI, Walter. Pietro Metastasio, cit. pp. 461-500; SALA DI FELICE, Elena. *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*. Milano: Franco Angeli editore, 1983; VARESE, Claudio. *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*. Roma: Bulzoni, 1985.

13. Para la recepción en la crítica europea véase SALA DI FELICE, Elena y CAIRA LUMETTI, Rosanna (eds.). *Il melodramma di Pietro Metastasio*. Roma: Aracne, 2001, en especial el artículo de FERRONI, Giulio. Rousseau y Metastasio, pp. 825-840.

14. AGUILAR PIÑAL, Francisco. La anti-utopía dieciochesca de Trigueros. En *Les utopies dans le monde hispanique*. Madrid: Casa de Velázquez, 1990, pp. 65-72. Citamos de la p. 71.

pero ya en un estudio anterior (1965) así había glosado la actitud polémica esgrimida frente a Masson de Morvilliers en el opúsculo de Trigueros *Apuntamientos para el señor Cavanilles*:

Ateniéndonos a este escrito, la personalidad de Trigueros queda dibujada a grandes rasgos, pero con certeras pinceladas. Se muestra fiel hijo de la iglesia católica, rechazando las desvergüenzas, la herejía, la irreligión... «y otras porquerías cenagosas que se bautizan con el nombre supuesto de gracia y de filosofía». Pero al mismo tiempo es un espíritu abierto y libre que vive alerta a las corrientes modernas del pensamiento y que sabe apreciar cuanto de bueno se puede extraer de los «delicados» autores extranjeros. El Trigueros de estos párrafos no es fanático, pero sí respetuoso de las leyes y las costumbres de su patria, aun ante el temido Tribunal de la Inquisición. Es patriota al mismo tiempo que buen conocedor de todo cuanto ocurre en Europa, política o culturalmente. Es hombre de su tiempo, pero a la vez profundo erudito, admirador de cuanto lleve el sello renacentista. Es no sólo poeta, novelista, dramaturgo, humanista en fin, sino también hombre de ciencia, aficionado a la botánica y a la agricultura, a la que enriquece con algunos descubrimientos¹⁵.

2. LA OPCIÓN DE TRADUCIR *ENDIMIONE*

De todas estas facetas nos interesa ahora en especial la de traductor, en el ámbito de una cultura y un gusto que podríamos llamar de encrucijada, ante la dificultad de definirlos por sus rasgos a veces contradictorios¹⁶. En relación con Italia, cabría encajar a Trigueros más en la línea del gran erudito Muratori y de la poética de la Arcadia (de la que Metastasio es el más célebre representante, con el nombre de Artino Corasio) que en la reformista y algo subversiva Ilustración de un Beccaria, Baretti o Parini. De ahí que sus preferencias de traductor estuvieran orientadas en mayor medida hacia los clásicos que hacia sus contemporáneos. Ahora bien, dentro de estos últimos, entre los que se encuentra el mismo Voltaire, la preferencia por Metastasio es evidente. Incluso prescindiendo de su adaptación de la tragedia *Ipermestra* (con el título de *La Necepsis*) que tuvo dos ediciones¹⁷,

15. AGUILAR PIÑAL, Francisco. Trigueros, apologista de España. En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLI (1965), pp. 63-85; ahora en AGUILAR PIÑAL, Francisco. *El académico Cándido María Trigueros*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001. Citamos de la p. 56.

16. Los estudios dieciochistas fundamentales de Joaquín Arce fueron pioneros en estas distinciones y matizaciones. Debemos recordar su fino análisis en ARCE, Joaquín. Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII. En *El padre Feijóo y su siglo*. Oviedo, 1966, II, pp. 1-31; Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca. En *Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, nº 22, 1970, pp. 36-51; además del capítulo 1.3 Problemas de estratificación y periodización. En *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1980. Su enfoque desde la perspectiva italianista en ARCE, Joaquín. El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. En *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*. Oviedo, 1968, pp. 7-45.

17. Véase Proyecto BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea] <<http://www.ub.edu/boscan/>>, fichas 2984 y 2985 consultado el 10/9/06.

si nos ceñimos a la versión ahora considerada, ésta se encuentra en un manuscrito enteramente dedicado a versiones del poeta italiano: el de la Biblioteca Universitaria de Castilla-La Mancha (E 969), del que siempre citaremos, titulado *Poesías dramáticas/de D. Cándido María Trigueros/Académico de Número de la/ R. de Buenas Letras de Sevilla/ Copiadas de sus legítimos/originales corregidos por/su Autor*¹⁸. A pesar de no mencionarlo en la portada, el manuscrito contiene exclusivamente tres obras metastasianas traducidas entre 1773 y 1776, a saber un Oratorio, *La muerte de Abel*, y dos serenatas: *Las furias de Orlando* (traducción de *Angelica*) y *Endimión*. Las tres versiones están encuadernadas juntas; la primera va precedida de un prólogo-carta al presbítero don Francisco María del Rosario; la segunda y la tercera, de sendas advertencias¹⁹.

Del certero perfil trazado por Aguilar Piñal, que acabamos de citar, emerge una personalidad de erudito muy afín, a nuestro entender, a la de Agustín de Montiano y Luyando²⁰, académico también vinculado a la reforma del teatro, a la defensa de lo autóctono, a intereses historiográficos y arqueológicos; amigo cuya muerte Trigueros lamentó en sus mejores versos, a saber en un idilio en que la voz del autor, por cierto, toma el nombre tassiano (y lopesco) de Amintas²¹. Montiano también perteneció a la Arcadia italiana, nacida para combatir el mal gusto barroco, y formó parte de ella tras ser conocido en Italia como preceptista por su *Discurso sobre la tragedia española*. Ambas figuras, de Montiano y de Trigueros, junto a otras más conocidas (Iriarte, Forner, Jovellanos), son representativas en especial del mundo académico del siglo XVIII español, por su vinculación con la madrileña Academia de la Historia (de la que Montiano fue fundador) y la de las Buenas Letras de Sevilla, de la que ambos fueron destacados

18. El manuscrito que manejamos (Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha, E 969) tiene una letra cuidada y una esmerada presentación. Adornan los títulos, cuatro finos grabados de Berthault: el primero «Cartels nouveaux décorés pour l'Architecture, Peinture et Sculpture» enmarca el título general, que nos informa del apógrafo: *Poesías dramáticas/de D. Cándido María Trigueros/Académico de Número de la/R. de Buenas Letras de Sevilla/Copiadas de sus legítimos/ originales corregidos por/su Autor*. El segundo «Cartel décoré pour la Musique» adorna el título *La muerte /de Abel/ Oratorio/tomado del Italiano/ por D. Cándido María/ Trigueros*. /En Carmona/Año de 1773. El tercero «Cartel décoré pour la Poesie» enmarca el título *Las furias de/ Orlando/Ecloga teatral/* Año de 1776. El cuarto «Cartel décoré pour le Commerce» corresponde al título *Endimion/ Ecloga teatral/ Por D. Cándido María/Trigueros/* Año de 1775 y corregida el de 1776. Véase también nuestra nota 30.

19. Sobre otros manuscritos que contienen estas versiones de Metastasio en otras bibliotecas véase AGUILAR PIÑAL, Francisco. Bibliografía de Cándido María Trigueros. En *El académico...cit.*, números 10, 158, 159, 160, 161, 163.

20. Véase FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1761)*. Valladolid: Diputación provincial, 1989 y BARBOLANI, Cristina. En los albores de la Ilustración: Montiano y su tragedia Virginia. En *Nación y Constitución*. Sevilla: Univ. Pablo de Olavide, 2006, pp. 477-494.

21. Véase AGUILAR PIÑAL, Francisco. El idilio a la muerte de Montiano. En *El académico...cit.*, pp. 171-184.

miembros²². Una vez más cabe citar a Aguilar Piñal, que ha penetrado con competencia y erudición en este mundo y mundillo de inquietudes culturales encomiables, y de ambiciones, envidias y actitudes engréidas, sin duda, menos ejemplares; a sus numerosos y documentados estudios nos remitimos²³. Tan sólo queremos subrayar ahora la dedicación exclusiva y apasionada de Trigueros a ese ámbito de intereses, pues ello nos puede brindar más de una clave interpretativa de sus quehaceres literarios. En este orden de cosas, por ejemplo, su rivalidad con García de la Huerta, autor de un poema *Endimion* en un canto único de 60 octavas (1755)²⁴, podría explicar en parte la iniciativa de traducir el texto metastasiano como modelo prestigioso sobre el mito; podría tratarse, así pues, de una forma muy sutil de polemizar, análoga a la que inspira la escritura de su *Teatro burlesco español* (opuesto al *Teatro hispano* de Huerta, según apuntó perspicazmente Aguilar Piñal en su momento, y lo confirman ahora estudios recientes)²⁵.

Trigueros también pudo ser impulsado indirectamente hacia este mito a través de su traducción de las fábulas de Conón, terminada en 1768; fábulas que al parecer conocía muy bien en el texto original griego y probablemente también en la versión francesa de 1740²⁶. La de *Endymion*, apenas media página en el manuscrito autógrafo que hemos manejado, ocupa el número 14 en el orden de estas 50 narraciones y tan sólo alude a los orígenes de Endimión, nieto de Júpiter, y a los topónimos vinculados a su descendencia (su hijo Etolo y su nieto Clío). Esta parte del mito podía satisfacer su extraordinario interés erudito por la mitología (para lo que reenviamos una vez más a las sesudas páginas de Aguilar Piñal); con todo, bien pudo Trigueros echar de menos la imagen más atractiva del joven dormido en brazos de Diana, la que aparecía en el arte figurativo y en el soneto *Sentado Endimión al pie de Atlante* de su admirado Lope de Vega²⁷. Sin contar con que lo

22. Véase REYES CANO, Rogelio -VILA VILAR, Enriqueta (eds.). *El mundo de las Academias: del ayer al hoy*. Sevilla: Real Academia sevillana de Buenas Letras-Universidad de Sevilla-Fundación Aparejadores de Sevilla, 2001; y AGUILAR PIÑAL, Francisco. *La Real Academia sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Fundación Aparejadores de Sevilla, 2001 (ed. facsímil de la de Madrid: CSIC, 1962).

23. De entre los estudios ya mencionados, en gran parte reunidos en *El académico...* cit., cabe indicar en especial: Trigueros y García de la Huerta, *ibidem*, pp. 159-170. Fundamental para el contexto teatral de la época resulta también, del mismo autor, La polémica teatral de 1788. En *Dieciocho*, 9, 1986, pp. 7-23.

24. Puede leerse en *Poetas líricos del siglo XVIII*. Biblioteca de Autores Españoles, LXI, 1952, pp. 207-211.

25. Véase RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. Introducción a TRIGUEROS, Cándido María. *Teatro Español Burlesco o Quijote de los teatros*, prólogo de Francisco Aguilar Piñal, Edición de María José Rodríguez Sánchez de León. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2001, pp. 26 y ss.

26. Véase AGUILAR PIÑAL, Francisco. Traducción de las fábulas de Conon. En *El académico...* cit., p. 68.

27. Pudo apreciar la producción lírica de Lope, aunque su posición ante el Fénix concierne en especial al teatro, que admiraba aun con deseo de regularizarlo; véase AGUILAR PIÑAL, Francisco. La biblioteca de Trigueros. En *El académico...* cit., p. 241 :«al menos, sabemos que tenía rarísimas comedias de Lope, refundidas por él y conservadas en el Instituto de Teatro de Barcelona».

pastoril resultaba, en la época, casi sinónimo de poesía lírica, sin duda del gusto de Trigueros, como lo demuestran sus notas autógrafas a los *Idilios* de Gessner, que en el manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional (ms 18072) preceden a su versión de las fábulas de Conón.

Hay algo que, sin embargo, no deja de resultar sorprendente en un erudito de la talla de Trigueros (sin ánimo, por parte nuestra, de ser pedantes como sus contemporáneos detractores); a saber, la filacteria que encabeza la versión del manuscrito, que campea en la página siguiente a la portada, anterior a la advertencia inicial. En efecto, allí se cita a Ovidio de un modo, a nuestro entender, bastante gratuito. En el texto ovidiano citado, la referencia a Endimión apenas es un inciso (lo menciona Leandro rogando a Diana que ilumine su recorrido nocturno en nombre de sus amores con el mítico pastor). Este tipo de cita innecesaria podría explicarse por alarde de erudición; pero también resulta inexacta. Así reza la filacteria:

Non sinit Endimion te pectoris esse severi
Fac subeant animo Latmia saxa tuo

Ovid. epist. Leand.

(o sea: Endimión no deja que seas de ánimo severo, haz que acudan a tu recuerdo las rocas de Latmos).

En el original de Ovidio, *Heroidas*, XVIII, 60-64, los hexámetros latinos son algo diferentes, sobre todo porque el díptico citado por Trigueros aparece en orden inverso:

Hanc ego suspiciens: «Faueas, dea candida» dixi,
«Et subeant animo saxa Latmia tuo.
Non sinit Endymion te pectoris esse severi;
Flecte, precor, uultus ad mea furta tuos».

cuya traducción española (véase Publio Ovidio, *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, Madrid, CSIC, 1986, pp. 151-52) sería

Elevando a ella mis ojos, le dije: «Favoréceme, diosa resplandeciente, y acudan a tu mente las latmias rocas [Allí visitaba a Endimión la luna]. No permite Endimión que tengas cruel el corazón; vuelve, te lo ruego, tu rostro a mis furtivos amores».

Lo más probable es que Trigueros citase de memoria; o tal vez impulsado a esta licencia por la traducción libre de las *Heroidas* de Diego de Mexía, que sin embargo no altera el orden sintáctico²⁸. Tal vez aplicara también a las citas puntuales la libertad que en una ocasión reivindicó abiertamente para la tarea de traducir:

28. OVIDIO, Publio. *Las Heroidas traducidas en verso castellano por Diego de Mexía*. Estudio preliminar de Antonio Prieto. Barcelona: Planeta, 1985, p. 268: «Y alzando el rostro dije: ¡Oh blanca Diosa! Dame favor, y que te acuerdes pido/ De la cumbre de Latmio venturosa./ Bien sé que Endimión, que es tu querido/ Quiere que tengas ese pecho abierto/ A la piedad que agora te he pedido. / Muéstrame, pues, tu rostro descubierto/Dame la luz que en Latmio demostrabas /Hasta que llegue a mi esperado puerto».

Cuando traduzca, lo haré libremente, y jamás al pie e la letra; alteraré, mudaré, quitaré o añadiré lo que me pareciere a propósito para mejorar el original, y reformaré hasta el plan y la conducta de la fábula cuando juzgue que así conviene²⁹.

3. EL PARATEXTO DE LA VERSIÓN

Sea como fuere, esta filacteria cumple con la función de evocarnos, a través de un nombre prestigioso como el de Ovidio, la transmisión literaria del mito como pórtico de entrada a la lectura. Un pórtico que merece ser examinado con atención: en efecto, antes de enfrentarnos con la versión, *ad limina* encontramos importantes elementos paratextuales que nos transmiten, si no informaciones valiosas, al menos algunas pistas o, en todo caso, estimulantes preguntas sobre las intenciones del traductor al emprender su tarea.

La portada de *Endimión* llama la atención por la calidad del grabado francés de Berthault³⁰ que la preside, grabado que forma parte de una serie que enmarca uno a uno todos los títulos del manuscrito. Este ‘cartel’ de *Endimión* concebido ‘pour de Commerce’ resulta ser el mismo que ha sido encontrado en uno de los tres manuscritos de la tragedia de Trigueros *Egilona*, el que su experta editora moderna, Patrizia Garelli, indica con la letra C (a saber, el ms 256-78, n. 7 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla). Análogamente a lo que supone Garelli para aquel manuscrito³¹, la elegancia de la presentación, junto con el esmero de la caligrafía del copista del texto, sugiere que se trate, más que de una obra preparada para entregar a la imprenta, de un regalo lujoso destinado a un particular. Éste será con toda probabilidad el mismo prelado al que va dedicada *La muerte de Abel*, o sea don Francisco María del Rosario. Por otra parte, un tal Juan Ignacio de Espinosa, mencionado tras el *explicit* de *Endimión* como su propietario, pudo poseer posteriormente el manuscrito (la nota reza «De Juan Ignacio de Espinosa»; tal vez de este modo un bibliotecario ha registrado su proveniencia)³². Esto explicaría también el que se aclare en la portada «Año de 1775 y corregida el de 1776», aclaración que

29. Citado en GARCÍA GARROSA, María Jesús y LAFARGA, Francisco. *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*. Kassel: Reichenberger, 2004, p. 11. La cita está sacada del Prólogo, desengaño o engañifa en *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables, por el último continuador de La Galatea, Don Cándido María Trigueros*. Madrid: por la viuda de López, año 1804, tomo I, p. XX.

30. Noticia sobre Pierre Gabriel Berthault (1748-1819) en la introducción de Garelli a TRIGUEROS, Cándido María. *Egilona*. Introduzione, edizione e note a cura di Patrizia Garelli. Rimini: Panozzo editore, 2005, p. 42 n. Véase también nuestra nota 18.

31. Garelli, en introducción a TRIGUEROS, Cándido María. *Egilona*, cit., p. 42: «non sembra una copia destinata alla rappresentazione, ma, piuttosto, ad uso privato: è infatti dotata di un elegante frontespizio recante una bella incisione a firma Berthault[...]».

32. También perteneció a Juan Ignacio de Espinosa el manuscrito C de la tragedia *Egilona* (Garelli, cit., p. 42; véanse notas 28 y 29).

puede interesar a un conocido o amigo, y que en cierto modo enlaza con otras explicaciones que Trigueros brinda en la Advertencia inicial, como habrá modo de observar.

Tras la elegante portada, insiste en la presentación lujosa la página siguiente, en cuya parte central aparece la filacteria ya descrita. Como ya la hemos analizado en su contenido, sólo cabe añadir que se trata también de un motivo ornamental grabado, sin firma, con esmerada decoración de festones vegetales que enmarcan la cita ovidiana.

Tras esta página, sigue lo más importante desde el punto de vista del paratexto: la Advertencia. Constituye, en efecto, una muestra significativa de la poética de Trigueros y de su época, al implicar temas tan sustanciales como el de la traducción, el del género literario, el de la apreciación del modelo y, en definitiva, el propio concepto de literatura, que formaba parte de las preocupaciones del erudito Trigueros, como se refleja en su *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria* (1790)³³.

En poco más de una página de Advertencia, el traductor demuestra un conocimiento de Metastasio nada superficial, pues está enterado no sólo de sus obras (como ya hemos observado) sino también de la valoración que éstas le merecían al propio autor. Metastasio y Trigueros, en efecto, son contemporáneos, pero no coetáneos; en 1775 cuando el español traduce *Endimione*, el poeta 'cesáreo' italiano vive sus últimos años, tal vez los menos creativos, ocupado en la reflexión sobre su propia escritura a la luz de la preceptiva horaciana. Pero los momentos de insatisfacción no han faltado en su larga carrera de éxitos. A veces ha confiado a su 'alma gemela' el cantante Farinelli —su mayor contacto con la corte de Madrid— las limitaciones a que se ha sentido sometido por las exigencias de su público cortesano. En ocasión del Carnaval de 1753, tras componer una *cantatina* de encargo, le había confesado en una carta:

Questa terminata, ne hanno germogliato mille altre. Tutte insieme, per dire il vero, non vagliono un fico, perché consistono ora in un pensiero per una mascherata, ora nella strofetta per cantare nell'introduzione d'un ballo, ora nel complimentino al fine della commedia; ma il carnevale è lungo, l'Augustissima Famigliuola (grazie a Dio) è numerosa, e se tutte queste bazzecole non affannano la mente, occupano per altro la persona e defraudano più di quello che impiegano³⁴.

Ahora bien, la insatisfacción de Metastasio por esas composiciones 'menores' de encargo, que sin embargo gozaban de un éxito inmediato, curiosamente parece reflejada en el comentario del traductor cuando aclara que «se ha procurado no

33. El *Discurso sobre el estudio de la Historia literaria* (1790) puede leerse con una documentada introducción en AGUILAR PIÑAL, Francisco. *El académico...* cit., pp. 93-105. La posición pionera del *Discurso* en España para los fundamentos de la disciplina se pone de relieve en CHECA BELTRÁN, José. *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. Madrid: CSIC, 2004, p. 28.

34. Citado en Brunelli, introducción a METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere*, cit., p. XXIV.

desfigurar el Original, *que debía haber logrado mejor aprobación de su delicado Autor*» (cursiva nuestra).

Sin embargo Trigueros, aun apreciando este tipo de obras más que el propio Metastasio, parece compartir su escasa valoración por parte del autor, en el sentido de que intenta darle a la pieza italiana mayor dignidad neoclásica y 'representabilidad' a través de su traducción española. Y esto aparece claro en la modificación más llamativa: la eliminación de la música. La explica así al inicio de su Advertencia:

Este pequeño Drama Pastoral que escribí siguiendo la Fábula y orden, y aun los pensamientos de una Serenata, que con el mismo nombre escribió el famoso Pedro Metastasio, pero con el fin de hacerle algo más largo, y que llenase dos actos de Representación sin Música, se han añadido, mudado y perifrasedo muchas expresiones (sic)³⁵.

Representación sin música: con ello se produce una ruptura total con las versiones anteriores. Éstas, anónimas, se nos conservan en los ejemplares bilingües de bolsillo del editor Mojados, que reproducen el original italiano al lado de su versión literal (que conserva la forma métrica con cierta gracia) de modo que los textos original y traducido quedan enfrentados, para que el espectador pudiera seguir la representación cantada (un ejemplar nos informa también de los intérpretes) en el momento de presenciarla³⁶. Pero Trigueros no sólo se aleja de estas traducciones literales de Metastasio, sino también de otras libérrimas elaboraciones teatrales del mito, como la 'fiesta armónica' de Manuel Guerrero (1735) o la 'comedia famosa' anónima (principios del XVIII), ambas tituladas *Endimión y Diana*, y ambas escritas para ser cantadas³⁷. Trigueros pretende ahora, como aclara en la Advertencia, adoptar otro modo de representación, en la que el texto pueda ser del todo autosuficiente. Los motivos de su opción no nos los aclara; pueden ser de tipo práctico, como en el caso de *La muerte de Abel*, destinada

35. Es frecuente el ceísmo en el manuscrito, sin duda debido al copista que estaría vinculado al convento de Carmona.

36. Hemos manejado 3 ejemplares en la Biblioteca Nacional: T 24148, T 22368 y T 10953, todos sin fecha impresa. En el primero, sólo se indica el elenco de los personajes mitológicos; en el segundo y tercero, aparece también la lista de intérpretes: «Diana-Anna Peruzzi, virtuosa de música de S. M.; Endimión- el sr. Francisco Giovanini, músico de la Real Capilla; Amor- la sra Isabel Uttini, música de S. M.; Nise-la sra María Heras. Música de Mele». En todos ellos el texto español es idéntico: una traducción literal que conserva la variedad métrica e incluso las alusiones finales a la boda que dio ocasión a la serenata metastasiana.

37. Según hemos averiguado sobre los ejemplares ms 14102(6) de la *Fiesta armónica* de Manuel Guerrero y ms 14483(25) de la anónima *Comedia famosa*, nada indica en ellas la procedencia de la serenata italiana: ni el planteamiento fundamental, que se adereza con los ingredientes hispánicos de los graciosos y de los celos de Diana, ni tampoco la forma métrica, a pesar de que las frecuentes *arias* de la composición de Guerrero a veces tengan cierta ligereza que podría estar inspirada en las de Metastasio.

a ser representada por unas religiosas³⁸; pueden ser debidos a un concepto de teatro más serio, que elimina la frivolidad de los cantantes y sus divismos. Pero el caso es que, al liberarse de la música, el texto adquiere la prioridad que anheló otorgarle durante toda su vida el propio Metastasio, para quien la música debería haber sido —y no lo era a su pesar— una «serva fuggitiva». Y con ello Trigueros se acerca indudablemente, además, al canon clasicista, y a la consideración del drama metastasiano como tragedia; así lo demuestran también las intenciones declaradas en el importante prólogo que precede su *La muerte de Abel*. Así pues, al igual que ocurre en la versión de aquel oratorio³⁹, también en *Endimión* su sentido práctico le hace obviar a la mengua temporal debida a la eliminación del canto, mediante cambios, añadidos, perífrasis de las que advierte al lector con toda honestidad. Pero de hecho, si examinamos atentamente el texto castellano, podemos constatar que su mayor extensión (en total, el incremento de unos 200 versos) se debe en gran medida a la inevitable *amplificatio* inherente a toda operación de traducir, y que en este caso concreto el traductor ha procedido con fundamental honradez y fidelidad al texto de Metastasio. El concepto de traducción de Trigueros, ya estudiado dentro de las teorías de la época⁴⁰, adquiriría tal vez una mayor complejidad a la luz de sus versiones metastasianas⁴¹, y de los paratextos del manuscrito que ahora manejamos, donde la libertad de la que Trigueros otras veces alardea (*cf. supra*) aparece claramente regulada y controlada. En efecto, las palabras iniciales de la Advertencia a *Endimión* (a pesar de anunciar la innovación formal de suprimir la música) dan fe de lo que el traductor ha conservado intacto del texto original, es decir de su esencial fidelidad, aplicada a los tres aspectos que definen su concepto de la obra literaria y el de traducción, de los cuales dos van unidos ('Fábula y orden') y distintos del tercero, los 'pensamientos'. 'Fábula' alude al contenido, a lo que constituye el núcleo argumental; 'orden' al desarrollo de la acción, que afirma haber seguido y respetado. En definitiva, lo que los clásicos llamaban la *inventio*

38. Citamos el inicio de la *Carta/ del autor a D. Fo. Ma. Dl Ro [Francisco María del Rosario]/ que sirve de /Prólogo: «Amigo y mui Señor mio, va a manos de Vm La Muerte de Abel, Drama trágico sagrado, que aunque sin Música, puede quizá llamarse Oratorio. Quando le escribí para que le representasen unas mui recoletas Religiosas en las honestas diversiones que se les permiten en celebridad de la Natividad de N. S. Jesu-Christo, verdadero Abel divino, me parece que no erré en escoger este asunto: por tierno, por santo, por figurativo de aquel misterio, parecía propio del tiempo, del lugar, y de las personas a cuya execución y diversion se dirigía».*

39. En el mismo prólogo, p. II, Trigueros afirma: «Lo que ciertamente sé es que para suplir un poco la duración que la falta del canto debía minorar mui notablemente, he procurado añadir cerca de una tercera parte de verso, ya alargando algunos pensamientos, ya aumentando alguna idea en los razonamientos, ya entretexiendo algo en el diálogo, lo qual se distinguirá facilmente, si se cotejare mi version con el original».

40. AGUILAR PIÑAL, Francisco. Las fábulas mitológicas de Conon, traducidas por Cándido María Trigueros. Ahora en *El académico...* cit., pp. 65-73; GARCÍA GARROSA, María José; LAFARGA, Francisco. *El discurso...* cit., p. 11.

41. Para el contexto en que se debate el tema de las traducciones véase en GARCÍA GARROSA, María José-LAFARGA, Francisco. La traducción literaria. En *El discurso...* cit., pp. 23-30.

y la *dispositio*, que Trigueros reconoce como cosecha de la serenata original, sin presumir de lo que no es suyo.

Y no sólo en eso ha sido fiel, sino también en 'los pensamientos'. Este término, frecuente en la época, adquiere un cariz especial en Trigueros, esencialmente autor de teatro y escritor en prosa, si pensamos que quiso destacar (sin mucho éxito, por cierto) en un género que llamó «poesías filosóficas»⁴². En el caso de la serenata traducida, los 'pensamientos' consisten en el triunfo del Amor, en la armonía final y previsible propia de un mensaje festivo; en definitiva, en el espíritu de la obra que se ha conservado íntegro, revistiéndola, sin embargo, de otros paños.

A pesar de plantear con estas distinciones una dicotomía, muy dieciochesca, de forma y contenido en la obra literaria, Trigueros se declara buen traductor —y de hecho lo es— con una perspectiva que resulta sorprendentemente moderna, por su difícil equilibrio entre fidelidad y libertad. Concuerda esta formulación teórica con su aplicación práctica: en efecto, como constatamos al examinar su versión, huye de la literalidad, pero respeta profundamente los valores del original; no evita las dificultades; nunca baja la guardia y permanece constantemente atento a todos los matices. Cuando creemos que en la versión española 'se ha perdido' algo, unos versos después asistimos a su recuperación⁴³. Esto lo sabe y lo expresa Trigueros con el término 'paráfrasis' aderezado de su (¿falsa?) modestia habitual: «podría llamarse Paráfrasis o como se quiera».

En este orden de cosas, a la versión que ahora nos ocupa cabe reconocerle una dificultad superada más que dignamente: se trata, en efecto, de un texto poético, traducido por alguien cuya capacidad lírica se puso en tela de juicio por muchos de sus contemporáneos, y que en la actualidad ha sido valorado sobre todo como escritor en prosa⁴⁴. Y de su propio titubeo ante el lirismo del texto original se hace eco la parte final de la Advertencia:

42. Como poeta filósofo Trigueros quiso figurar en las portadas de sus composiciones inspiradas por instancias morales. Para las ediciones conservadas de *El poeta filósofo. Poesías filosóficas* con la numeración de los poemas de la primera y la segunda parte de esta obra, véase la bibliografía completa en AGUILAR PIÑAL, Francisco. *El académico...* cit, números 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202. También un poema compuesto en 1777 en alabanza a Carlos III lo tituló Trigueros *El viaje al cielo del poeta filósofo* (AGUILAR PIÑAL, *ibidem*, n° 204).

43. Un ejemplo claro es el de los signos de puntuación. Parece que se evitan las frases interrogativas retóricas, pero se van recuperando en el contexto, de modo que prácticamente no se altera el total. En el prólogo-carta que sirve de advertencia a la versión del oratorio metastasiano *La muerte de Abel*, Trigueros precisa su fina percepción de lo superfluo o esencial que puede haber en los elementos mínimos de un texto: «Mi versión ha sido en algún modo exacta, pero libre, y poética. No me he detenido a seguir escrupulosamente hasta los ápices: así creo que se deben traducir los Poetas, con tal que los ápices no sean esenciales, en cuyo caso dexan de serlo, y se deben observar» (p. II del manuscrito).

44. AGUILAR PIÑAL, Francisco. Introducción general a *El académico...* cit., p. 16: «En carta de 1776, el franciscano Rafael Rodríguez Mohedano le confiesa que le gustan sus poesías, pero «me agrada sumamente su prosa». Me parece un acierto crítico, porque la prosa de Trigueros es de lo mejor que se ha escrito en español en el siglo XVIII». Reitera esta valoración desde el punto de vista literario el mismo

Escribióse esta Paráfrasis antes de ahora, y aunque mui libremente, no quedaron los Diálogos mui a gusto del que los escribió: vía en ellos todo el espíritu lírico del original: ahora ha querido que sean mas naturales, para que sean mas dignos del Teatro, y mas corrientes, y fáciles, para que no desdigan de la Poesía pastoral: esto le ha hecho un poco mas extenso, no sé si menos agradable.

Parece como si Trigueros hubiera querido eliminar a conciencia, retocando su versión, el carácter prevalentemente lírico de la obra, precisamente lo que resulta más atractivo del poeta italiano, ahora, y en su época⁴⁵. Cree que tal vez le ha podido quitar al texto encanto («no sé si menos agradable»), pero no duda de haberle añadido naturalidad, sencillez, espontaneidad y decoro; cualidades que reconoce propias de su índole y estilo en una carta de 1768 que también comenta una versión suya, la de *L'Indiscret* de Voltaire:

No puedo dejar de advertir que el autor de *Zaida* y de *Alzira* me dio la primera idea en esta comedia. La suya *L'Indiscret* y mi *D. Amador* son una misma. Como este célebre escritor es uno de los más libres de preocupaciones nacionales y de quien más propiamente se puede decir que escribe para el género humano, tuve poquísimo que hacer para *españolizar* este drama. Su comedia era de un acto solo; para disponerla yo en tres y que su representación tuviese más tiempo era preciso *o complicar más la fábula o entretejerla más y alargarla. Lo primero no convenía a mi genio porque soy naturalmente amigo de la sencillez y no me gustan más los dramas más complicados [...]* No soy capaz de alabar ni gustar la mejor comedia si no es sencilla, clara, fácil y corta: lo mismo creo que pedirán los demás a las mías y procuro satisfacer de antemano (cursiva nuestra)⁴⁶.

Hemos subrayado en esta cita la palabra *españolizar*. El teatro que Trigueros auspicia será sometido a reforma pero, por encima de todo, será nacional, sin renunciar a los rasgos más característicos de la tradición hispánica. Y en la versión de *Endimione* es donde el Trigueros erudito y conocedor de otras culturas es plenamente consciente de la diferencia de lo pastoril entre Italia y España⁴⁷. Los pastores

Aguilar Piñal en su prólogo a TRIGUEROS, Cándido María. *Teatro Español Burlesco*, cit., p. 12: «Su lectura provoca en cada página la cómplice sonrisa de quien se sabe en el secreto pero admira la habilidad del autor para crear situaciones y personajes que, aun siendo ridículos, no se apartan de la dignidad quijotesca o de la realidad cotidiana, que los eleva muy por encima de los figurones o de los prototipos estandarizados. Literatura castiza, pero no vulgar, que hace hablar a los personajes un castellano admirable que, sin ser culto, despliega todos los recursos del idioma, incluido ese centenar largo de refranes que lo adoman, siempre en su justo sitio y sin violentar su significado. Dudo que se pueda encontrar en ese siglo de literatura «prosaica», como tantas veces se ha escrito despectivamente, un texto tan cercano al habla popular, cuajado de refranes y modismos, con tanta elegancia expresiva y de tan agradable lectura».

45. Para el concepto de poesía lírica en el siglo XVIII véase CHECA BELTRÁN, José. *Pensamiento literario...* cit., en el apartado X «Los géneros», pp. 231-264.

46. Citado en GARCÍA GARROSA, María Jesús-LAFARGA, FRANCISCO. *El discurso*, p. 143.

47. Véase AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974 (1ª ed. Revista de Occidente, 1950), en especial el capítulo VII, en el que el análisis contrastivo arroja mayor luz sobre la diferencia observada.

italianos, a partir de Sannazzaro y Tasso, son prototipos literarios estilizados y cortesanos, simbolizando a menudo la condición del poeta, mientras los pastores españoles nunca han abandonado los rasgos de naturalidad y rusticidad a veces burlesca que, desde una perspectiva neoclásica, en el XVIII resultarían aceptables, cuando menos por cumplir con la exigencia de verosimilitud. Trigueros, sensible sin duda a los encantos de la lírica metastasiana, pero adscrito a otra concepción del teatro, debió sentir como un deber ineludible, y a la vez como una responsabilidad, su intervención sobre un original valioso; estado anímico no muy diferente de cuando adaptaba al canon neoclásico piezas teatrales del Siglo de Oro español. La encrucijada en que se encuentra, tal vez algo incómodo, parece reflejarse en la pluralidad de títulos: en efecto, a *Endimión* le corresponde llamarse, además de una de las *poesías dramáticas* anunciadas en la portada general, una *Ecloga teatral* en el medallón que contiene el título, un *Drama pastoral* en la Advertencia, una *serenata* en su origen. Pluralidad en cierto sentido paralela a la indefinición del texto traducido: «Paráfrasis o como se quiera».

4. EL TEXTO TRADUCIDO

Podemos proceder ahora a analizar brevemente la traducción según las pautas que nos ha indicado el paratexto, lo que nos permite dar fe de la primera impresión recibida: que Trigueros es un traductor más que discreto, fiel al original pero también, en la misma medida, a sí mismo, a sus principios y a sus gustos.

Aunque hemos examinado la versión entera, nos detendremos lógicamente sobre unos aspectos que creemos especialmente significativos. En cuanto a la extensión, ya comentamos que supera la del original, pero por eso mismo deberemos tomar nota de la omisión más llamativa: la de los versos finales alusivos a los personajes protagonistas de la boda ilustre para la que Metastasio compuso *Endimione*, en ese 1720 en que Cándido María Trigueros aún no había nacido. No se trata sólo de que estos personajes hayan perdido actualidad, y poco o nada digan en el contexto español en que se mueve Trigueros; sino también de que su mención le confería a la serenata metastasiana ese carácter ocasional ante el cual él mismo en ocasiones se confesó insatisfecho y frustrado. Por lo tanto esta omisión quiere valorar el texto de otro modo, en un sentido que no traiciona a Metastasio sino que, al contrario, haciéndose eco de sus aspiraciones, pretende apreciar la obra *per se*, fuera de las contingencias y circunstancias en que se produjo.

También llama la atención la diferente escena única, que Metastasio situaba lacónicamente «In Caria, nelle falde del monte Latmo» con escueta precisión toponímica⁴⁸ mientras Trigueros se muestra más descriptivo con su «La escena es un

48. El topónimo Latmos (o Latmo) en la versión de Trigueros aparece en el verso 644 (numeración nuestra que corresponde a la p. 37 del ms.) «de Latmo los pastores» que traduce el metastasiano v. 456 (numeración nuestra, p. 78) «i compagni pastori», además de en la filacteria inicial en latín.

Campo caprichoso de la isla de Latmos». La 'isla' es invención de Trigueros (¿puede haber influido en ello el escenario de la representación real del *Aminta* tassiano en la isla de Belvedere?); y el 'campo' especificado con el adjetivo 'caprichoso', de origen italiano⁴⁹, sugiere una disposición irregular y una frondosidad barroquizante, inspirada tal vez en escenarios de otras obras de Metastasio, como en la escena primera del acto I de *Romolo e Ersilia*:

Gran piazza di Roma, circondata di pubbliche e private fabbriche in parte non ancor terminate, ed in parte adombrate ancora di qualche albero frapposto. Campidoglio in faccia, selvaggio pur anche ed incolto, con ara ardente innanzi alla celebre annosa quercia consacrata a Giove su la cima del medesimo, donde per doppia spaziosa strada si discende sul piano. L'ara, la quercia, il monte, gli alberi e gli edifici tutti della gran piazza suddetta sono vagamente guarniti di festoni di fiori *capricciosamente* disposti per solennizzare le nozze de' giovani romani e delle donzelle sabine⁵⁰.

o la escena primera del acto III de *Il re pastore* (que probablemente fue traducido al castellano en 1753)⁵¹:

Parte interna di grande e deliziosa grotta, formata *capricciosamente* nel vivo sasso dalla natura, distinta e rivestita in gran parte dal vivace verde delle varie piante, o dall'alto pendenti o serpeggianti all'intorno, e rallegrata da una vena di limpida acqua, che, scendendo obliquamente fra' sassi, or si nasconde, or si mostra, e finalmente si perde. Gli spaziosi trafori, che rendono il sito luminoso, scuoprono l'aspetto di diverse amene ed ineguali colline in lontano, e, in distanza minore, di qualche tenda militare, onde si comprenda essere il luogo nelle vicinanze del campo greco⁵².

En cuanto a los personajes, Trigueros se toma algunas pequeñas libertades con la onomástica del original italiano. La Nice de Metastasio, compañera de caza de Diana (nombre que en castellano se corresponde a 'Nise'), se llama ahora Nerine. Por consiguiente, cuando en el v. 19 de Metastasio se menciona a una Nerina, a esta ninfa Trigueros la llamará Nise. En el reparto inicial, el Amor ocupa el tercer lugar en el original (Diana, Endimione, Amore, Nice) y el cuarto en la traducción

49. El origen italiano del término era conocido, como se comprueba en DON AGUSTÍN / DE MONTIANO Y LUYANDO/ Primer director / de la Real Academia de la Historia / NOTICIAS Y DOCUMENTOS / seleccionados por / el Marqués de Laurencin /Actual Director de la expresada Corporación / Publícase por acuerdo de la misma / Madrid / Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos / 1926, p. 227 al reproducir el opúsculo de Montiano *Carta escrita a un caballero militar formando una crisis de un romance suyo*, en que éste critica una copla que contiene la palabra 'capricho': «[...]esta palabra significa cosa extravagante; es italiana y se deriva de capra caprae, que como este animal gusta siempre de andar por lugares altos e inusitados, por eso los toscanos dan este nombre a las ideas que caminan por tales rumbos; así lo explica el Diccionario de la Crusca [...]».

50. METASTASIO, Pietro. *Romolo ed Ersilia*. En *Tutte le opere*, cit., p. 1297.

51. Véase Proyecto BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea] <<http://www.ub.edu/boscan>>, ficha 2513 consultado 10/9/06.

52. METASTASIO, Pietro. *Il re pastore*. En *Tutte le opere*, cit., p. 1142.

(Diana, Endimión, Nerine, Alcetes). Además, el nombre fingido y el atuendo-disfraz de cazador se mencionan en Trigueros en primer lugar, mientras en el original aparecían tras la verdadera identidad de Amor:

AMORE in abito di cacciatore, sotto nome d'Alceste.
ALCETES que es Amor con aquel nombre, y trage de Cazador.

Trigueros no nos explica la razón de estas alteraciones, como lo hace en cambio con la onomástica pastoril de *Las furias de Orlando*⁵³; no alcanzamos a entender a qué puedan ser debidas. El nombre de Nerina con terminación en *-a* aparece en *Aminta* de Tasso como el de la ninfa amiga de Silvia, y sabemos que se trataba de un texto muy admirado incluso en su versión española, que gozó de cierta autonomía, como si se tratara de una obra original⁵⁴. Para la supresión de la *s* en Alcetes no parece que haya otra explicación fuera del gusto personal del traductor.

Otra característica poco explicable de la traducción es el frecuente cambio de tratamiento. En Metastasio los personajes mitológicos se tutean siempre al modo clásico; en el texto traducido se pasa a menudo del tuteo al voseo, y a veces en una misma intervención; por ejemplo:

Metastasio (p. 67):
NICE:
Io taccio alla tua legge:
ma poi dall'opra mia
vedrai se amante o cacciatrice io sia.

Trigueros (p. 5):
NERINE:
Callo, pues que lo *ordenas*;
Mas el tiempo, mi Diosa, *os* desengaño:
Observad a Nerine, que *os* adora
Vos veréis si es amante o cazadora.

Podríamos culpar a un copista descuidado, si no fuera porque estos deslices aparecen también muy a menudo en la tragedia *Egilona*, de la que damos este ejemplo al azar vv. 863-67:

AYUB:
Señora, no es Ayub como le *pintas*.

53. En la Advertencia a *Las furias de Orlando* precisa Trigueros: «He puesto a los Pastores nombres mas propios de los tiempos en que se supone la fábula: Lícoris, Títiro, y Tirsis pueden ser Pastores de la antigua Grecia, mas no de la Francia en el siglo IX. En esto me parece que Metastasio consultó más el Oído y la Harmonía que el decoro teatral, que parece indispensable a un Poeta dramático. Bato, Bela y Mingo, que son modos rústicos de desfigurar los nombres de Bartolomé, Isabel y Domingo, son modernos y usados por nuestros Poetas».

54. Véase la introducción de Joaquín Arce a JÁUREGUI, Juan de. *Aminta*. Madrid: Castalia, 1970.

La acción abominable que *intentabas*
no puedo permitir que se ejecute,
pero, aunque sepa yo vituperarla,
disuadiros sabré, no *descubriros*⁵⁵.

Suponemos que se trata de inadvertencias: fallos involuntarios sobre los que no es el caso de insistir, pues tampoco serán tan frecuentes ni tan graves hasta el punto de invalidar la versión de *Endimione*, que ya hemos juzgado acertada. Nos interesan más, evidentemente⁵⁶, las transformaciones voluntarias del texto (acertadas o no) por su valor de testimonios de la recepción de Metastasio⁵⁷ contribuyendo al perfil del traductor como singular *interpretes*. En este orden de cosas, ya hemos observado que la eliminación de la música constituye la alteración más importante, pues se corresponde con un concepto distinto de la representación (al mismo principio obedece, seguramente, la división en escenas, más escrupulosamente marcada y numerada en Trigueros). Cabe añadir ahora que afecta también a una transformación no menos esencial, la de la métrica del texto, algo muy debatido en la cultura dieciochesca. Metastasio, como es sabido, es el poeta italiano que más ejemplos proporciona en los tratados de métrica por haber utilizado todas las posibles medidas del verso, y esta serenata no es una excepción: la andadura madrigalesca (endecasílabos y heptasílabos libremente combinados) se diversifica, pues se alternan con ella otras estrofas más congeniales al canto, que se entrecruzan, insinuantes, juguetonas, maliciosas, con un efecto de virtuosismo y gracejo: series pentasílabas, octosílabas, heptasílabas. En efecto, resultan frecuentes y características,

55. *Egilona*, acto II, escena I, p. 87 de la edición de Garelli, cit.

56. Suscribimos plenamente esta afirmación: « El análisis de la traducción no se lleva a cabo para declarar «buena» una traducción y «mala» otra. Por el contrario, empieza no de la suposición sino de la constancia de que determinadas traducciones han sido extremadamente influyentes en el desarrollo de ciertas culturas y literaturas y se pregunta el porqué. Ese «porqué» general puede desglosarse en preguntas más específicas. ¿Quién encargó la traducción y por qué? ¿Qué estrategias se adoptaron, quién las adoptó y por qué? ¿Por qué fue la traducción influyente? ¿Por cuánto tiempo lo fue? ». Lo sostiene LEFEVERE, André. Introduction: Comparative Literature and Translation. En *Comparative Literature*, 47 (1995), p. 1-10; citamos de su trad. esp. La literatura comparada y la traducción. En VEGA, María José y CARBONELL, Neus (eds). *La literatura comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos, 1998, pp. 206-214.

57. Sobre todo al tratarse de composiciones 'menores'. Lógicamente se ha estudiado más la fortuna de los grandes melodramas. Al respecto podemos citar dos contribuciones recientes: la de SOMMER-MATHIS, Andrea. La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna. En *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 863-881 que ofrece abundantes datos sobre las representaciones; y la de PROFETI, Maria Grazia. El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII. En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.) *La Ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2001, pp. 263-291, que en cambio examina detenidamente las traducciones y adaptaciones. Curiosamente ambos estudios no mencionan las fundamentales investigaciones pioneras en este campo de Stoudemire y de Arce. Véase STOUDEMIRE, Sterling A. Metastasio in Spain. En *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 184-191; y ARCE, Joaquín. El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, cit.

como siempre en Metastasio, las escenas que se interrumpen o terminan con un *aria* en la que la estrofa adoptada, más breve, concisa y conclusiva, cumple una función de relajamiento, resumiendo y ‘descargando’ una tensión anteriormente planteada⁵⁸. Con el rechazo no sólo del canto, sino también de la variedad métrica, estas arias desaparecen en la traducción de Trigueros, con distintas soluciones; a veces son saltadas directamente⁵⁹; otras veces son reducidas a la forma métrica del resto, y por lo tanto incorporadas a lo anterior, sin que destaquen. Nos detendremos aquí sobre uno de estos casos, advirtiéndole que se trata del pasaje tal vez más transformado de toda la versión, el que más se aleja del original. Trigueros ha ejercido toda su libertad en este fragmento, situado al final de la escena octava de la segunda parte. En el diálogo anterior entre Endimión y Nice, ésta le ha rogado que al menos por un momento, finja amarla, y ella le perdonará. Al negarse a ello Endimione (pues ama a Diana), en Metastasio se entablaba un agitado fraseo de 5 parlamentos; 9 versos de una escaramuza verbal más propia de amantes dieciochescos que de personajes mitológicos:

Metastasio vv. 632-641 (p. 83)
END. Chiedi in vano amor da me.
NICE Perché mai, mio ben, perché?
END. Son fedele, e l'idol mio
io non voglio abbandonar.
NICE Sei crudele, e pure, oh Dio!
Non ti posso abbandonar.
Come almen pietà non senti
del mio duol, de' pianti miei?
END. A penar sola non sei,
non sei sola a sospirar.

Las rimas consonantes, con identidad en agudo al final de la estrofa (típica de las famosas *canzonette*)⁶⁰ se imbrican con otros artificios como la *rimalmazzo* que acerca conceptos como *fedele- crudele*, el contraste *posso- voglio*, las asonancias *senti- pianti*, el quiasmo (*Perché...perché?*) con al centro el juego vocálico *mai-mio*, la aliteración en s... todos estos recursos formales desaparecen en Trigueros a favor de otro juego, totalmente conceptual, que se produce en el interior del

58. Hemos considerado algunos efectos de la eliminación de las arias en una traducción española en BARBOLANI, Cristina. La imagen italiana de Dido..., cit., p. 457.

59. Se omite por ejemplo la penúltima aria final (p. 86) en la que Diana, tras lamentar lo ciego que ha estado al no darse cuenta de que se enamoraba, comenta con una afirmación general el proceder subrepticio e inadvertido del dios: «Amor, che nasce/Con la speranza/Dolce s'avanza,/Nè se n'avvede/L'amante cor./Poi pieno il trova/D'affanni e pene;/Ma non gli giova,/Ché intorno al piede/Le sue catene/Già strinse Amor».

60. Sobre el impulso que la difusión de las arias metastasianas pudo aportar a la métrica española insiste Arce en el apartado el melodrama de Metastasio y la octavilla italiana. Véase ARCE, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*, cit., pp. 83-91.

personaje de Endimión, el cual, sin dar lugar a ninguna réplica por parte de ella, le explica a la ninfa:

Trigueros vv. 894-899 (pp. 50-51)

ENDIMION

Yo soy fiel a mi amada;
pero no puedo ser traidor contigo,
aunque no soy tu amante, soy tu amigo,
ni vender la amistad, ni el amor puedo;
no cabe en mí tal arte,
ni puedo yo no amarla, ni engañarte.

Las réplicas que no ha traducido quedarán compensadas al inicio de la escena siguiente, la IX, donde al texto del original le antepone Trigueros una intervención de la ninfa enteramente de su cosecha:

Trigueros vv. 900-904 (p. 51)

NERINE:

A lo menos podrás, cruel, e ingrato,
ver como despechada
con tanto desdén fiero
me arrojo de un peñasco, y por ti muero.

Ahora bien, en esta recuperación Trigueros ha sustituido los tiernos suspiros, llantos y lamentos de Nerine, compartidos por Endimión («Non sei sola a sospirar») por una seria amenaza de suicidarse por parte de la ninfa. Sin duda el tremendismo es voluntario, y obedece a la intención de insuflar más dignidad a los personajes.

El resultado que arroja el análisis de este fragmento nos permite unas consideraciones que van más allá de lo puntual y descriptivo. Por mucho que admiremos el *aria* de Metastasio suprimida, no nos proponemos reafirmar la manida superioridad del original, sino seguir los mecanismos de la traducción literaria. Para ello hay que reconocer en la escena metastasiana una (deliciosa, eso sí) frivolidad que muy probablemente no congeniaba con el gusto del traductor. En este orden de cosas, podríamos hablar de adaptación —no tanto, en esta escena, a las exigencias de otro público, sino a su propio concepto del teatro— pero ya hemos advertido que la versión es esencialmente fiel. Sólo que, como es obvio, queda mejor caracterizada por sus diferencias que por sus semejanzas, y el ejemplo que acabamos de comentar es significativo al máximo, por ilustrar de qué manera un cambio formal como el de la métrica afecta a la estructura profunda. La eliminación de las *arias*, en efecto, impide la evasión, la distensión, y el juego, obligando a un discurso más trabado, más coherente. Pero en esta mayor discursividad prosaica Trigueros no opta por los regulares y monótonos endecasílabos blancos propios de la tragedia; en la métrica parece seguir, una vez más, el modelo del *Aminta* de Tasso, filtrado probablemente, como dijimos, por la versión de Jáuregui. Pero ya la *favola bosche-reccia* de Tasso, como hemos recordado al principio (v. *supra*) subyacía en muchos

aspectos al texto original metastasiano: la proyección del *Aminta* perdura, pues, a distintos niveles en diferentes áreas europeas⁶¹ con varias sugerencias; en España veremos que Quintana la sigue valorando como excepción, en un momento en que declara la definitiva muerte del drama pastoral, incompatible con el teatro, a su entender:

Estrecho en sus límites, sencillo en sus pasiones y costumbres, uniforme en los objetos en que se emplea, el drama pastoral no puede nunca presentar por sí solo el interés necesario para sostenerse en el teatro. A fuerza de belleza y de elegancia en el estilo, en los versos y en el diálogo, puede interesar y hacerse leer el *Aminta*, primero y único modelo de este género de poesía. Guarini, que después quiso darle mayor fuerza y complicación en su *Pastor fido*, le desnaturalizó y produjo una especie de monstruo, al que dio el nombre de tragi-comedia, y cuyos defectos apenas pueden salvarse con el lujo de ingenio y galas poéticas que prodigó en él [...] de manera que puede sentarse por máxima que estos dramas, si han de ser pastoriles, no pueden ser teatrales, y si se los hace teatrales, dejan de ser pastoriles⁶².

Así pues, nada puede extrañar el que el *Aminta* tassiano, modelo reconocido como excelso por un prerromántico, pudiera entusiasmar a un académico ilustrado que todavía podía apostar por el drama pastoril. En el caso que nos ocupa ahora, podemos comprobar que parece haber inspirado también algunas ampliificaciones del texto que, como verdaderos incrementos temáticos, llegan a afectar a su contenido y mensaje. Ya vimos que las ampliificaciones quedaban justificadas en la Advertencia como compensación a la excesiva brevedad de los parlamentos sin música. Un análisis atento revela que este procedimiento expansivo, habitual en la versión, se va incrementando conforme avanza la pieza. Así, por ejemplo, el soliloquio de Amore de la primera parte, de 7 versos en Metastasio, alcanza una extensión más o menos doble (15 versos) en Trigueros⁶³:

Metastasio vv. 143-149 (p. 69):

Va pure; ovunque vai,
da me non fuggirai.
No, non fia ver che sola

61. Para la considerable influencia del *Aminta* en Europa véanse los datos ofrecidos en la monografía de DA POZZO, Giovanni. *L'ambigua armonia. Studio sull'Aminta del Tasso* Firenze: Olschki, 1983, pp. 273-293.

62. QUINTANA, Manuel José. Noticia histórica y literaria de Meléndez. En *Obras completas de Manuel José Quintana*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, XIX, 1942, p. 112. Curiosamente, Alfieri expresa un juicio similar «Egli è vero che sono tra loro differenti i generi, poichè nulla lo stil pastorale si confà con l'epico: ma vero è altresì che codesto genere di pastorali sceneggiate è per se stesso mediocre e non sollevabile nella rappresentazione», Manoscritto dell'Alfieri vol. II, c. 223 della Laurenziana di Firenze; citado por CARDUCCI, Giosuè. Sull'*Aminta* di Torquato Tasso. *Edizione nazionale delle Opere del Carducci*, vol. XIV, p. 274.

63. Metastasio, vv.143-149 (numeración nuestra: p. 69); Trigueros, vv. 179-193 (numeración nuestra: p. 11 del ms.).

fra i numi e fra i mortali
tu non senta i miei strali e vada illesa
dalle soavi mie fiamme feconde,
da cui non son sicuri i sassi e l'onde.

Trigueros vv. 179-193 (p. 11):
Ve, huye donde quieras
rústica y feroz Diosa.
No escaparás mis sañas lisongeras;
suele amar mas la que es mas desdeñosa.
Tú amarás, y mui breve
puesto que está a tu lado
el mismo Amor, en que ames empeñado.
De pagarme tributo,
como la tierra y Cielo me lo pagan,
no se libentan selvas, ni fiereza;
a todas partes llega mi dominio:
mi reino es toda la Naturaleza.
El Universo todo
sufre contento mi fecunda llama:
el tronco, el bruto, el hombre, y el Dios ama.

Si escogemos como ejemplo un fragmento de la segunda parte, en ésta el primer parlamento de Diana consta de 10 versos en el original, de 30 en la traducción⁶⁴. Así pues, se ha triplicado:

Metastasio 425-434 (p. 77)
Dove, dove ti sprona
il giovanil desio,
Endimion, cor mio? Lascia la traccia
delle fugaci belve
e qui dove, cadendo
da quell'alto macigno,
l'onda biancheggiata, e poi divisa in mille
lucidissime stille
spruzza sul prato il cristallino umore,
meco t'assidi a ragionar d'amore.

Trigueros, parte II, escena III, vv. 585-617 (pp. 34-35):
Al cansancio te lleva y la fatiga
tu juvenil deseo,
Ah! Dexa de seguir el debil rastro
de fugitivas fieras: tal empleo

64. Metastasio, vv. 425-434 (numeración nuestra: p. 77); Trigueros 585-617 (numeración nuestra: pp. 34-35).

a rústicos conviene, y a infelices,
 mejor descanso tengan los felices.
 Olvida, te suplico,
 olvida ya las fieras, pues que huyen
 por una Diosa grata que te busca...
 Aquí donde los árboles construyen
 con ramas acopadas,
 y entre sí mui texidas y enredadas,
 una graciosa bóveda sombría.
 donde este arroyo en muchos dividido
 frescos vapores por el aire embía,
 donde el Céfito blando
 las hiervas ondeando,
 silvando entre sus ramas,
 y meciendo las flores
 compone un grato olor de mil olores,
 donde fogoso al fresco
 el tierno rui señor, o la Calandria,
 el dulce chamarín, o el solitario
 con su gorgéo vario
 turba el mudo silencio de los bosques,
 de rama en rama con su amada gira,
 habla de amor, y hablando dél le inspira.
 Aquí estarás sentado,
 y con dulce contento
 de tu Deidad al lado
 imitarás atento
 los páxaros, los árboles, las flores,
 y hablarás con su amor de tus amores.

En ambos ejemplos no se ha modificado, pero sí intensificado el ‘pensamiento’ central, la exhortación a amar, y ahí es donde subyace el *Aminta*. Ante el clásico y sobrio *ragionar d’amore* dantista y petrarquista del original (si bien recreado por Metastasio en un escenario destellante de efectos luminosos y acuáticos) el traductor se ha explayado en versos barroquizantes que recuerdan a los imitadores españoles de la *favola boschereccia* de Tasso —entre ellos, famosos como Góngora o Calderón—⁶⁵ en la evocación de un clima donde todo el universo participa, en sintonía y sinestesia con los humanos, del estremecimiento amoroso.

No creemos necesario añadir otros ejemplos, pues aparecen claras las estrategias de la traducción. Las consideraciones que emergen del estudio del original *Endimione* de Metastasio al lado del *Endimión* castellano resultan estimulantes;

65. Véase FUCILLA, Joseph G. Una imitazione dell’«Aminta» nel «Mágico prodigioso» di Calderón. En *Superbi colli e altri saggi*. Roma: Carucci, 1963, pp. 181-185; y también ARCE, Joaquín. *Tasso y la poesía española*, cit., pp. 305 y ss.

esta operación de cotejo es más compleja de lo que su recorrido en zig-zag parecería prometer. Tenemos ante los ojos una 'traducción-producto', en la que es posible analizar, con la ayuda del paratexto, los distintos aspectos afectados, uno por uno: modificaciones métricas, morfosintácticas, temáticas, ideológicas que han producido *otro* texto, por la transformación inherente a toda traducción. Pero este análisis 'por separado' nos deja entrever asimismo la interacción de todos ellos en la llamada 'traducción-proceso' (que se vislumbra a través de la primera) en la que intervienen muchos y diversos factores. Indagación sin duda más difícil, arriesgada y sugestiva, que nos ha permitido acercarnos a lo más íntimo y recóndito del gabinete del escritor.